

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL
MEXICANO
ENTRE CENTENARIOS
(1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS DEL RITUAL DEL PALO VOLADOR EN NUEVA ESPAÑA: LOS GRAFITIS DEL SIGLO XVI DE TEPEAPULCO (ESTADO DE HIDALGO)

ERIKA SALAS CASSY
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

El ritual del Palo Volador es una práctica músico-dancística de origen mesoamericano aún realizada por varios grupos étnicos de México, entre ellos, nahuas, otomíes, huastecos y totonacos, siendo esta última la más difundida internacionalmente y a la cual se le conoce como la Danza de los Voladores de Papantla. El ritual ha llamado la atención del mundo por su importancia y espectacularidad, por lo que en 2009 fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas (UNESCO). Esta danza ha sido estudiada desde muy diversos enfoques tanto históricos como antropológicos, abordando su impacto cultural en la actualidad, y destacando los temas de su origen, los significados simbólicos del ritual, su papel dentro de la cosmovisión de los grupos que la practican y cómo los pueblos la llevan a cabo, su estructura, las diferencias en sus componentes culturales y, más recientemente, la música y la posición de la danza como parte del turismo cultural de México¹.

El estudio de la iconografía musical novohispana me ha permitido localizar nuevas fuentes para el estudio del pasado musical de México y, en específico, de la práctica del Palo Volador durante la época colonial. En la pesquisa, se encontró que en el Estado de Hidalgo se realizaron representaciones de este ritual –de manera clandestina– en las paredes de algunos conventos del siglo XVI. A partir del análisis iconográfico, el presente artículo se propone examinar y cotejar con otras fuentes documentales² las reiteradas representaciones del Palo Volador en conventos novohispanos para demostrar que, pese a

¹ Stresser-Péan, Guy. *La Danza del Volador entre los indios de México y América Central*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016; Jáuregui, Jesús. “Una comparación estructural del ritual del Volador”. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto de Antropología e Historia*, 95 (2013), pp. 17-50; y López de Llano, Héctor. *Los voladores de Papantla: una mirada desde la etnomusicología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

² Entre las herramientas metodológicas ofrecidas por los estudiosos de la iconografía musical se ha destacado la importancia de correlacionar las fuentes figurativas con otras que ayuden a completar y sustentar los testimonios que nos ofrecen. Emmanuel Winternitz (1898-1983) presentó algunos *desiderata* para el estudio iconológico que obligan a “evaluar la evidencia pictórica de manera metódica, viéndola no como un caso aislado, sino en su relación con una serie fiable de asuntos paralelos y abriendo un margen de confiabilidad a las variaciones locales o regionales en la construcción del instrumento o las prácticas de su ejecución en la época”. Por otro lado, Bonie Wade propone que para el estudio de una música pasada de transmisión oral, el cotejo con otras fuentes escritas émicas y éticas de la época confirman y complementan la información visual, además de ayudar a definir los parámetros históricos y contextos culturales para entenderlas.

su prohibición y pérdida de su significado original, la religiosidad popular incluyó su vuelo y música tempranamente en el siglo XVI como parte de las festividades de Corpus Christi³.

El Convento de San Francisco de Asís en Tepeapulco y los grafitis del siglo XVI

Las imágenes referidas se encuentran en el Convento de San Francisco de Asís en la localidad de Tepeapulco (Estado de Hidalgo). Este convento fue construido en 1528 sobre un antiguo templo prehispánico y fue uno de los primeros recintos franciscanos erigidos en Nueva España. Su construcción fue atribuida a fray Andrés de Olmos, también autor del hospital de la Concepción de María⁴. Tepeapulco limita al sur y oeste con el Valle de México; al norte con la Sierra de las Navajas, donde se ubican Pachuca y el Valle de Tulancingo, y al oriente con la Sierra Norte de Puebla⁵. Durante el siglo XVI sus grandes llanuras hicieron que se convirtiera en un sitio de importancia para la ganadería vacuna. Además, era un punto geográficamente relevante para el intercambio comercial, ya que sería el lugar de tránsito para las mercancías entre México y Veracruz, así como un lugar de descanso para los viajeros⁶.

Las distintas representaciones pictográficas que nos ocupan han sido denominadas como “graffitis” por varios investigadores, quienes han considerado la acepción dada por los arqueólogos a las inscripciones realizadas sin autorización en las superficies o muros antiguos de lugares públicos⁷. Los grafitis hallados a la fecha no son hechos aislados, sino que pertenecen a lo que parece ser una amplia práctica durante el siglo XVI, puesto que se han encontrado varias de estas representaciones en una vasta geografía de centenares de kilómetros entre los estados de Hidalgo, Querétaro y Morelos⁸. Sus narrativas expresan un *collage* de motivos icónicos e imaginarios mesoamericanos, entremezclados

Evguenia Roubina concuerda con el hecho de que sería indispensable establecer la relación que conservan los datos que se obtienen a partir de los medios de la iconografía musical con la información preexistente o concebida, todo a través del estudio de fuentes fehacientes de otra naturaleza –fuentes históricas fiables–, que precisan su contenido o añaden detalles. Winternitz citado en Roubina, Evguenia. “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”. *Pesquisa em música: novas conquistas e novos tums. I Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música (SIMPOM)*. Daniel Puig (ed.). Río de Janeiro, UNIRIO, 2010, pp. 63-83, p. 68. Wade, Bonnie. *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art and Culture in Mughal India*. Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. l. Roubina, *op. cit.*, p. 73.

³ Religiosidad popular definida como “la perteneciente a los grupos populares, subalternos o marginados, en una relación de clase, poder y dominación”; Quezada, Noemí. “Introducción”. *Religiosidad popular. México-Cuba*. Noemí Quezada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, Plaza y Valdés Editores, 2004, pp. 9-22, p. 9.

⁴ Rodríguez Vázquez, Elías; y Tinoco Quesnel, Pascual. *Graffiti novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*. Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2006, p. 8.

⁵ Jiménez Abollado, Francisco Luis; y Ramírez Calva, Verónica Cipatli. “Población indígena en la jurisdicción de Tepeapulco en el siglo XVI: encomienda, tributo y trabajo”. *Tepeapulco, región en perspectiva*. Manuel Alberto Morales Damián (coord.). Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008, pp. 187-211, p. 188.

⁶ Jiménez Abollado, F. L.; y Ramírez Calva, V. C. *op. cit.*, pp. 91 y 203.

⁷ Schávelzon, Daniel. *El juego del volador en Zempoala, Hidalgo* [Material de Lectura, 10]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Difusión Cultural, 1979, pp. 3-24; Russo, Alessandra. “«Lenguajes de figuras y su entendimiento...». Preparación de un estudio sobre los grafitis en los conventos de la época colonial”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 73 (1998), pp. 187-192; Rodríguez Vázquez, E; y Tinoco Quesnel, P. *op. cit.* Autores como Aline Lara Galicia utilizan la denominación “grabado”: “La continuidad icónica de las manifestaciones rupestres a los grabados del siglo XVI, Hidalgo, México”. *Temas americanistas: historia y diversidad cultural*. Sandra Olivero Guidobono y José Luis Caño Ortigosa (coords.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 81-89. En este trabajo se optó por el término castellanizado “graffiti”.

⁸ Russo, A. “«Lenguajes...”, p. 187.

con otros de la religión católica, como pueden ser figuras humanas con fenotipos indígenas, símbolos astrológicos prehispánicos, artefactos de guerra, diablitos o nahuales, entre otros⁹.

El primer estudio que se realizó de este tipo de expresión data de finales de los años 70, cuando el arquitecto Daniel Schávelzon refiere la presencia de grafitis en muchos de los edificios coloniales de México. Cuando realizó un proyecto de restauración del ahora exconvento e Iglesia de Todos los Santos en Zempoala (Estado de Hidalgo) descubrió la existencia de varios grafitis en el interior de la torre de esta. En particular, le interesaron tres representaciones existentes del Palo Volador¹⁰. Fruto de este hallazgo, publicó un artículo donde describe los grafitis de la danza del Palo Volador y plantea una hipótesis de la posible introducción de la práctica del ritual, debido a una presencia temprana de totonacos en la región¹¹.

Posteriormente, en los años 90, la historiadora del arte Alessandra Russo se percató de la gran cantidad de grafitis existentes en distintos recintos religiosos y emprendió su documentación y catalogación para su salvaguarda¹². En un estudio ulterior, Russo relacionó la producción de grafitis con el contexto de los conventos donde fueron realizados y con el análisis de su campo de acción histórico y estético¹³. Gracias a estos trabajos le fue posible ofrecer una datación más certera de los grafitis con ayuda de algunos elementos; por ejemplo, algunos de ellos tienen una fecha inscrita, entre los que se incluyen los de Tepeapulco, en los cuales se puede leer la inscripción del año 1578. Así mismo, el estudio de la vestimenta de los personajes, la arquitectura de los recintos representados, y la grafía en glosas con frases en náhuatl y español fueron elementos todos que arrojaron una coincidencia con los existentes en otros documentos de la época¹⁴. Con dicho análisis se demostró el valor testimonial de estos documentos, ya que ofrecen la posibilidad de reconstruir eventos de la época virreinal, vistos desde la mirada de los mismos participantes –pues pareciere que quien los trazó estuvo presente y miró de cerca los hechos representados–, convirtiéndose en una fuente histórica directa que revela nuevos elementos para entender una “historia mestiza de las artes” en Nueva España¹⁵. Se desconoce la autoría de los grafitis, aunque se sabe que en la época no cualquier persona tenía permitido el acceso al convento, por lo que se conjetura que tuvo que ser alguien perteneciente o relacionado directamente con el recinto¹⁶.

Específicamente, han sido localizadas seis representaciones del Palo Volador en las paredes del convento de Tepeapulco, y también se ha confirmado que su composición con cuatro voladores en cada una de ellas corresponde a la variante practicada en México¹⁷. Las imágenes se encuentran en el claustro alto, en la parte inferior de las paredes que se encuentra pintada en rojo almagre –muy común en los conventos franciscanos–, conocida como “guardapolvo”. Por desgracia, el estado de conservación de las imágenes se encuentra deteriorado y no es fácil distinguir los trazos a simple vista, por lo que los arqueólogos Rodríguez Vázquez y Tinoco Quesnel registraron cada una de ellas con técnica de calca

⁹ Lara Galicia, A. “La continuidad icónica...”, pp. 83-86.

¹⁰ Schávelzon, Daniel. *El juego del volador...*, pp. 3-24.

¹¹ *Idem*, p. 13.

¹² Russo, A. “«Lenguajes...”, p. 67.

¹³ Russo, Alessandra. *The Untranslatable Image a Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Austin, University of Texas Press, 2014, p. 9.

¹⁴ Russo, A. “«Lenguajes...”; y Russo, A. *The Untranslatable Image...*, p. 68.

¹⁵ Russo, A. *The Untranslatable Image...*, p. 80. Alessandra Russo propone el concepto de *historia mestiza de las artes* para poner el acento en el nuevo tipo de historia o historia del arte que estas fuentes inducen a escribir (p. 34).

¹⁶ A este respecto, Alessandra Russo señala que, comprobando el uso de instrumentos de medición como el compás en el diseño de los grafitis, sus autores podrían tratarse de masones o pintores. *Idem*, p. 68.

¹⁷ Rodríguez Vázquez, E. *op. cit.*, p. 130.

sobre papel poliéster¹⁸. Cabe decir que en las escenas dibujadas solo se plasmó el momento en que los danzantes realizan el vuelo. El Palo Volador se representó en distintos tamaños, colocado en el centro del atrio como un elemento importante de la fiesta y junto a otros que, para la época, ya eran tradición en la fiesta de Corpus, como pudieran ser los toros, los castillos de fuegos artificiales, las mogigangas, los arcos triunfales, los diablitos, las batallas y la ejecución de instrumentos musicales¹⁹.

Además de la importancia de ser una de las representaciones tempranas del rito, los grafitis contienen evidencias de la música e instrumentos musicales que acompañaban el vuelo de los danzantes y demuestran el lugar que las prácticas músico-dancísticas ocuparon como elementos de construcción de identidad cultural²⁰. No obstante que el análisis de estos testimonios nos permiten imaginar la sonoridad que envolvía al ritual del Palo Volador, junto a otros elementos tradicionales que acompañaban a la fiesta de Corpus, a la fecha existe un gran vacío en torno a estos estudios.

La fiesta de Corpus Christi en la Nueva España

Es conocido que la fiesta de Corpus Christi fue una de las más importantes en Nueva España. En ella participaban todos los sectores de la sociedad, se mostraba la algarabía local y se autorrepresentaba jerárquicamente la sociedad por estamentos. La música y la danza jugaban un papel importante para ello, y comúnmente junto al mundo ordenado desfilaba también el mundo del bestiario, las danzas y otros elementos populares que funcionaban como concesiones lúdicas, alejadas de la procesión religiosa oficial.

Recordemos que la fiesta de Corpus Christi fue creada por el obispo de Lieja en octubre de 1246, pero fue con la bula *Transiturus* del papa Urbano IV cuando se instituyó como solemnidad universal de la cristiandad. Un poco más tarde, la liturgia fue compuesta por Tomás de Aquino para el jueves anterior a la Trinidad²¹. La estructura general de la fiesta consistía en una misa con oficio propio que, terminada, daba paso a una procesión en el momento en que el Santísimo Sacramento salía del santuario para realizar un recorrido por las calles –las cuales habían sido adornadas con especial esmero para la ocasión– para finalmente regresar al templo. El momento de la procesión fue el destinado para las mayores demostraciones de júbilo, puesto que todos los miembros de la sociedad local desfilaban junto a las dignidades de la iglesia y a la hostia consagrada que, como se sabe, representa la sangre y cuerpo de Cristo.

La festividad del Corpus fue una de las primeras en instaurarse en los años posteriores a la Conquista. Tanta fue su importancia que, en la Ciudad de México, su organización corría a cargo del Ayuntamiento, y en una ordenanza de 1529 se mandó que para la procesión salieran todos los vecinos organizados por gremios como era ya “uso y costumbre”, so pena de cincuenta pesos de oro al oficio que

¹⁸ Esta técnica consiste en colocar una tela transparente sobre el grafiti para calcar con un bolígrafo la imagen.

¹⁹ Sigaut, Nelly. “La fiesta de Corpus Christi”. *III Coloquio Muscat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*. Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas; Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, 2008, pp. 19-40, pp. 36-37.

²⁰ En la tipificación que propone Evguenia Roubina (2010) incluye las de carácter antropológico y señala que son aquellas “que contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figuradas”. Roubina, E. *op. cit.*, p. 70.

²¹ Sigaut, N. “La fiesta de Corpus Christi”..., p. 30.

no acatara la orden²². Al integrarse la población indígena se unieron los artesanos y juegos de indios. De ese modo, se fueron incorporando más elementos como la tarasca –animal fantástico entre dragón y serpiente que representaba el mal–, acompañada de músicos, danzantes, enanos, monos y diablitos, los gigantes –muñecos que se cargaban en los hombros y representaban distintas nacionalidades–²³. En otras ocasiones, se montaban representaciones de autos sacramentales y comedias²⁴.

Como se ha visto, en Nueva España la fiesta de Corpus Christi fue un espacio donde las distintas etnias se expresaban en sus diversas manifestaciones culturales. En los pueblos aledaños a la Ciudad de México también se realizaba la fiesta con grandes demostraciones de celebración, según lo expresado por Toribio de Benavente “Motolinía”, quien señaló que, en todas partes donde había un monasterio, los indios sacaban atavíos e “invenciones” que habían aprendido a hacer²⁵. En su crónica de la fiesta en Tlaxcala de 1538 describe cómo se llevó a cabo la fiesta:

[...] hicieron aquí los tlaxcaltecas una tan solemne fiesta, que merece ser memorada, [...]. Iba a la procesión del Santísimo Sacramento y muchas cruces y andas con sus santos [...]. Todo el camino estaba cubierto de juncia, y de espadañas y flores, y de nuevo había quien siempre iba echando rosas y clavelinas, y hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión. Había en el camino sus capillas con sus altares y retablos bien aderezados para descansar, adonde s[al]ían de nuevo niños cantores cantando y bailando delante del Santísimo Sacramento. Estaban diez arcos triunfales grandes muy gentilmente compuestos; y lo que era más de ver y para notar era que tenía toda la calle a la larga hecha en tres partes como naves de iglesias; en la parte de en medio había veinte pies de ancho; por esta iba el Santísimo Sacramento y ministros y cruces con todo el aparato de la procesión, y por las otras dos de los lados, que era veinticinco pies, iba toda la gente [...] y de estos había por cuenta mil y setenta y ocho arcos [...]. Estaban cubiertos de rosas y flores de diversos colores y maneras [...] y con las que había en las capillas y las que tenían los arcos triunfales, con otros sesenta y seis arcos pequeños [...]²⁶.

De estos testimonios se puede constatar la importancia que adquirió la festividad, tanto en las ciudades como en los pueblos donde los frailes y vecinos también se esmeraban para que la fiesta tuviera el mayor lucimiento.

El ritual del Palo Volador

El ritual del Palo Volador consta de varias fases bien diferenciadas, todas acompañadas por música, que esencialmente son las siguientes: la selección del árbol y ofrenda al señor del bosque para solicitar el permiso para cortarlo, el corte y arrastre del árbol, el levantamiento del mástil y, finalmente, el vuelo. En el pasado, el ritual “se realizaba en las fiestas estacionales de la agricultura, tanto al inicio

²² Sigaut, N. “Corpus Christi: la construcción simbólica de la ciudad de México”. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Interacional de Emblemática Hispánica* (Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre 1999). Víctor Mínguez Comelles (ed.). 2 vols. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, vol. 1, pp. 27-58, p. 38.

²³ Sigaut, N. “La fiesta...”, pp. 36-37.

²⁴ Sigaut, N. “Corpus Christi”, p. 50.

²⁵ Benavente “Motolinía”, Toribio de. *Historia de los Indios de la Nueva Espana: escrita a mediados del siglo XVI*. Barcelona, Herederos de J. Gili, 1914, p. 79.

²⁶ *Idem*, pp. 77-78.

como al final de la cosecha”²⁷, debido a que se concebía como un rito de fertilidad, donde los viejos sabios encomendaban a cinco jóvenes célibes que localizaran el árbol más alto para hacer un ritual con música y danza como una plegaria al sol para que concediese lluvias y así evitar la carestía de alimentos para los hombres²⁸. A raíz de la Conquista y la evangelización, el ritual fue prohibido; sin embargo, después de perder su significado ritual, la parte del vuelo se retomó por su espectacularidad para servir como una diversión pública, adoptando el nombre de “el juego del Palo Volador”²⁹. A este respecto, fray Juan de Torquemada señala que:

pese a las prohibiciones no cesó este vuelo, cuando la conquista, y plantación de la fe, en esta ciudad; antes se fue continuando hasta que los religiosos, ministros evangélicos, alcanzaron el secreto, y lo prohibieron, con rigores grandes, que se hiciese. Pero muertos los primeros idólatras que recibieron la fe y olvidados los hijos, que lo siguieron, de la idolatría que representaba, volvieron el vuelo, y lo han usado en muchas ocasiones; y como gente que solo se aprovecha del juego, y no de la intención, que sus antepasados tuvieron³⁰.

En el mismo tono, Torquemada se refirió a la reunión de la Junta Eclesiástica de 1539 en la que se dispuso que se sacaran de las iglesias los bailes, comidas y ofrendas:

se acordó, pues hay copia de campanas por las iglesias diputadas para llamar a la gente a los divinos oficios, no los atraían por otras vías profanas de areitos y bailes ni voladores, que parezca cosa de teatro ó espectáculo, porque se distraen con los tales espectáculos los corazones del recogimiento, quietud y devoción que en los oficios divinos se debe tener y procurar que se tenga; y que porque de los espectáculos solían ellos en su gentilidad usar é usaban, donde solían intervenir algunas supersticiones; y que estos voladores tampoco los haya en los patios de las iglesias y monesterios ni junto con ellos, ni á par de las cruces, porque demás de ser esto cosa del espectáculo, también parece cosa cruel y peligrosa de muerte para los que vuelan y para los que se lo mandan ó consienten, personas eclesiásticas y religiosas, de incurrir en irregularidad, por el peligro de muerte, si de allí cayesen, en que los mandan é consienten poner, pudiéndoselo estorbar³¹.

En uno de los grafitis mejor conservados, es posible observar a los cinco danzantes en pleno vuelo. Todos se encuentran ataviados a la usanza española: con pantalones cortos y portando un sombrero con una especie de pluma. El principal, ahora conocido como caporal, se encuentra en la punta del mástil sujetando en una mano una rama y en la otra un artefacto; cabe señalar que esta misma composición se repite en otros tres grafitis del lugar. Los otros cuatro voladores se encuentran colgados de las cuerdas: dos están boca arriba y dos de cabeza al suelo; todos se sostienen de la cuerda con una mano y en la otra cargan un artefacto. En el suelo se observan algunos caballeros españoles vestidos con armadura y espada (Figura 23.1).

²⁷ Nájera Coronado, Martha Ilia. “El rito del palo volador: encuentro de significados”. *Revista Española de Antropología Americana*, 38, 1 (2008), pp. 51-73, p. 57.

²⁸ Zaleta, Leonardo. *La danza de los voladores: origen y simbolismo*. Poza Rica de Hidalgo, Grupo Editorial León, 1992, p. 20.

²⁹ El acto consiste en que cinco jóvenes trepan por un mástil de diez y ocho a cuarenta metros de alto fabricado con el tronco de un árbol. Uno de ellos, conocido como “caporal”, ejecuta música y danza. Después de saludar a los cuatro puntos cardinales, los cuatro danzantes se lanzan al vacío atados por largas cuerdas, a la vez que giran imitando el vuelo de pájaros mientras la cuerda se desenrolla, y, paulatinamente, descienden hasta llegar al suelo.

³⁰ Torquemada, Juan de. *Segunda parte de los veinte y un libros rituales i monarchia indiana: con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos...* Madrid, Nicolas Rodríguez Franco, 1723, p. 306.

³¹ García Icazbalceta, Joaquín. *Don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México: estudio biográfico y bibliográfico, con un apéndice de documentos inéditos o raros*. México, Antigua Librería de Andrade y Morales, 1881, p. 122.



Figura 23.1: Palo Volador, grafitis en el exconvento de Tepeapulco (Estado de Hidalgo).
Reproducida con autorización del INAH.

Al comparar esta escena con una que está contenida en el Códice Fernández Leal –códice cuicateco del siglo XVI donde fueron representados los rituales de los antiguos gobernantes– es posible observar que dos de las láminas representan el ritual del Palo Volador; los danzantes son cuatro y se encuentran sentados en el marco del mástil asiéndose con una mano de la soga y en la otra “llevan una rama de ocote para saludar a los cuatro vientos”. Los cuatro visten trajes de águila, con plumas atadas a sus cuerpos y taparrabos y, como toque final a su indumentaria, llevan por tocado un casco en forma de cabeza de ave³² (Figura 23.2)³³.

³² Stresser-Peán, G. *op. cit.*, p. 169.

³³ Doesburg, Sebastian van. *Códices cuicatecos Porfirio Díaz y Fernández Leal*. México, Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, 2001, p. 174.



Figura 23.2: Fototipia de la Secretaría de Fomento. Antonio Peñafiel, *Códice Fernández Leal*. México, Oficina de la Secretaría de Fomento Cultural, Lám. V, 1895.

En las imágenes del grafiti se puede observar una criollización de la danza del Palo Volador, ya que la vestimenta de taparrabos ha sido cambiada por pantalón corto y el tocado de la cabeza fue reemplazado por sombreros con plumas para asemejar el vuelo de pájaros. No obstante, se continuó con el uso de una rama de ocote que claramente lleva el caporal en los grafitis. La imagen se repite en otro grafiti (Figura 23.3) que se encuentra en el exconvento de Zempoala, donde esta vez el Palo Volador fue representado en el centro del atrio de la iglesia, con cinco voladores vestidos de igual manera: sombrero con una pluma, pantalones cortos y uno de ellos trae en la mano un artefacto similar a los esbozados en los muros de Tepeapulco. El artefacto que portan los voladores en la mano podría servir para emitir algún sonido y, quizá, tratarse de sonajas, al igual que se hacía en la misma época en Guatemala. El padre visitador Antonio de Ciudad Real observó en 1586, entre los mayas k'iche' de Almolonga, a cuatro hombres vestidos con colores llamativos, grandes alas y sonajas en la manos que descendían lentamente, volando y tañendo sus sonajas hasta llegar al suelo³⁴.

³⁴ Citado en Nájera Coronado, M. *op. cit.*, p. 60.



Figura 23.3: Palo Volador, grafitis en el exconvento de Zempoala (Estado de Hidalgo).
Reproducida con autorización del INAH.

En otro de los grafitis (Figura 23.4) se observa el Palo Volador en el centro del atrio de la iglesia. La escena contiene muchos más personajes que los grafitis anteriormente presentados: hombres a caballo, diablillos, caballeros con espada, y una representación detallada de la arquitectura del convento. Resulta difícil saber si el número de cuerdas del palo son cinco o seis y, por otra parte, se observan más personajes deslizándose en estas mientras se ve que los principales voladores descienden. Según algunas fuentes documentales posteriores, ya entrado el siglo XVIII, esta forma de llevar a cabo la danza también fue común. Francisco Javier Clavijero (1731-1787) indica que la danza solía contar con diez o doce participantes, seis u ocho amarrados a las cuerdas y los restantes parados sobre el bastidor; Clavijero precisa que “cuando veían que los voladores daban la última vuelta, se lanzaban agarrados a las cuerdas, entre los aplausos de la muchedumbre”³⁵.

³⁵ Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de Méjico y de su conquista: sacada de los mejores historiadores españoles...* México, Imprenta de Lara, 1844, p. 236.

En el mismo grafiti (Figura 23.4) también se observa del lado derecho del Palo Volador, en el piso, un grupo de personajes ataviados con unos tocados altos de plumas; uno de ellos toca un *teponaztli*³⁶, instrumento mesoamericano, y otro, una especie de tambor, quizá un *huehuétetl*³⁷. Pudiera ser que en este caso, la danza estuviera acompañada por el instrumentario tradicional de las antiguas ceremonias mexicas, como supone Guy Stesser-Péan³⁸. De la misma manera, existen algunas otras representaciones de tema costumbrista posteriores –todavía del siglo XVII–, donde se observan estos mismos instrumentos acompañando el vuelo, como es el caso de la pintura que pertenecía a la colección privada del Sr. Freymann³⁹, o del biombo que se encuentra en el Museo de América de Madrid, donde claramente el *teponaztli* y el *huehuétetl* acompañan un mitote a un lado del Palo Volador.

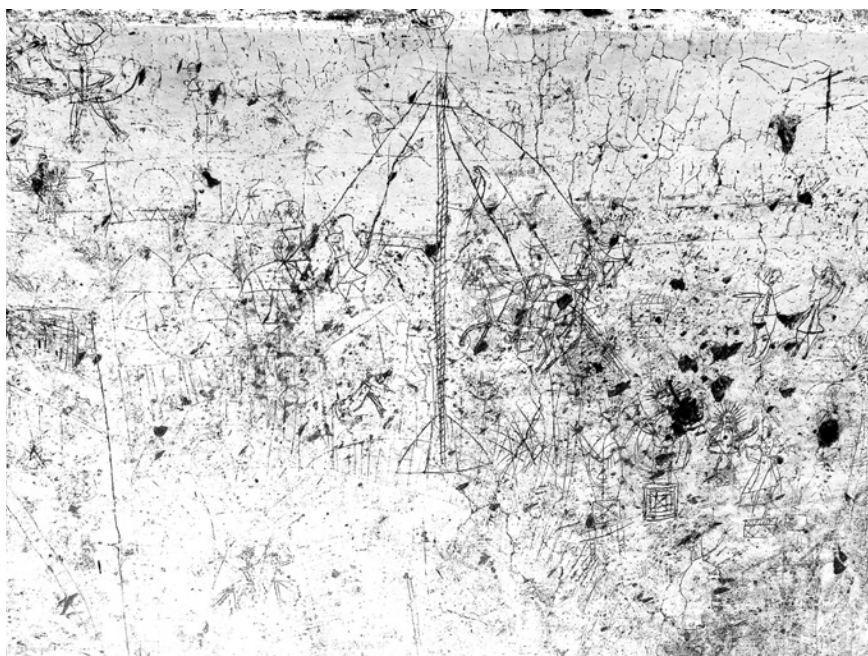


Figura 23.4: Palo Volador con músicos de percusión, grafitis en el exconvento de Tepeapulco (Estado de Hidalgo). Reproducida con autorización del INAH.

Entre las fuentes del siglo XVIII del Fondo Inquisición, se halló mención al uso del *teponaztli* en la región norte de Veracruz en 1783:

[...] en las misiones de Tampico se obserba, y permite por los eclesiasticos que los yndios en las festibidades, de los principales santos de sus pueblos; acostumbran danzas prohibidas, como son el bayle antiguo, que hasen en

³⁶ Idiófono de una sola pieza que se construye con un trozo de tronco o rama de árbol ahuecándola longitudinalmente por la parte que ha de servir de asiento al *teponaztli*. En la parte superior tiene dos incisiones que forman unas lengüetas. Se toca con dos bolillos o baquetas (*olmaitl*) forrados de hule. Castañeda, Daniel; y Mendoza, Vicente T. *Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, pp. 1-2.

³⁷ Membranófono tubular de origen mesoamericano, hecho de un tronco ahuecado, abierto en su fondo; se coloca verticalmente sobre soportes tallados en madera y es percutido con la mano o con baquetas de madera.

³⁸ Stesser-Péan, G. *op. cit.*, p. 207.

³⁹ *Idem*, p. 210. Se han realizado búsquedas de esta pintura; sin embargo, no se ha logrado localizar su paredero actual.

la punta de un palo vastamente helebado que llaman bolador; a que se agrega la música del teponastle, y de un genero de instrumento que suena como clarin, que nombran, paya, con cuio ultimo nombre, llaman el bayle de puras yndias, que de noche executan en los dias festivos preparandose antes con ayunos, abstinencia de llegar a sus mujeres, los casados; y demás supersticiones⁴⁰.

Acerca de la inclusión del Palo Volador en las festividades de Corpus Christi, al hacer una búsqueda en otras fuentes documentales, se halló que en un manuscrito en náhuatl perteneciente al siglo XVI, conocido como *Anales de Juan Bautista*, se hace referencia a que el Palo Volador estuvo presente en la procesión del año 1564:

Jueves a primero de junio de 1564 años, entonces se hizo procesión con el Sacramento. En ese entonces arrastraron al palo volador junto con un mono⁴¹. Y todos los diferentes oficiales jugaron, hicieron procesión con una bandera cada uno, con los que diviertieron al visitador [...]. Los de las canoas [*atlaca*] arrastraron el palo, iban interpretando el *tequiquixtilizcuicatl*⁴², sobre un entarimado iban cantando Juan Martínez, Miguel García, Martín Carox y Miguel Francisco. En ese entonces aparecieron los instrumentos de viento de la gente de San Pablo, las chirimías⁴³.

Esta fuente resulta de un gran valor, ya que ofrece varios testimonios sobre la vida cotidiana de la Ciudad de México Tenochtitlan, a partir de la visión de un grupo de artesanos llamados *amanteca* (plumajeros), quienes eran escribanos y pintores de San Juan Moyotlan⁴⁴. Entre otras cosas, el manuscrito contiene varias descripciones detalladas de visitas y nombramientos de personajes importantes, procesiones, fiestas religiosas y civiles.

Posteriormente, en el siglo XVII, Antonio Pérez de Ribera en su libro *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe* demuestra que, pese a las prohibiciones señaladas, la danza acompañó la procesión durante el siguiente siglo. Afirma:

Y si me he detenido mucho en contarlo, se deve perdonar, por estar ya empleado este sarao en servicio, y reconocimiento del que es Rey de Reyes Iesu Christo nuestro Señor Sacramentado; que esta razon fue la que me movió a escribirle. Y no puede dexar de ser gustoso a los Fieles Catolicos el ver tendida la antigua Gentilidad Mexicana a los pies de su Redemptor, a quien antes no conocia, y aora lo adora y reconoce, con todas las demonstraciones de alegria que puede. A que añade vn genero de volatines, que vienen volando por el aire. Y al tiempo de llegar las andas del Santisimo Sacramento en la plaça, baxan volando con modo particular, afiançados en vn as de vn alto mástil, como de nauio, y algunos dellos tocando sonajas, ò otros instrumentos. Pero dexando estos entretenimientos, que aunque lo son, no dexan de ayudar al bien y deuoción de los Indios⁴⁵.

⁴⁰ México, Archivo General de la Nación, Fondo Inquisición, vol. 1283, exp. 5, fol. 99v, 1783.

⁴¹ Entre los quichés de Guatemala aparece el personaje del mono en la danza como elemento cómico. Stresser-Peán, G. *op. cit.*, pp. 170-175. Para los aztecas, el mono era el animal del dios Xochipilli y símbolo de la diversión, las danzas, la música, los juegos físicos y las artes. *Ibidem*, p. 220.

⁴² Luis Reyes señala que la palabra literalmente significa “canto para sacar a la gente”, haciendo alusión a la expulsión del paraíso. Reyes García, Luis. *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*. México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe-Biblioteca Lorenzo Boturini y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2001, p. 197.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Idem*, p. 13.

⁴⁵ Pérez de Ribas, Antonio. *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en las misiones de la Provincia de la Nueva España. Refiérense así mismo las costumbres, ritos y supersticiones que usaban estas gente*. Madrid, Alonso de Paredes, 1645, pp. 640-641.

La cita anterior, además de ofrecernos un testimonio de la práctica de la danza del Palo Volador en las fiestas de Corpus Christi, ayuda a reafirmar la hipótesis expresada en líneas anteriores de que el artefacto que sujetan los voladores en las manos pudiera tratarse de sonajas.

Aún no se ha localizado información sobre cómo se llevaba a cabo la fiesta de Corpus específicamente en Tepeapulco. Sin embargo, es conocido que para la fiesta que se realizaba en la Ciudad de México se sollicitaba la colaboración de los pueblos circunvecinos y el llamado a los naturales de los alrededores de la Ciudad de México, entre ellos los de Tepeapulco, Pachuca y Otumba para que asistieran a hacer siembras para la festividad⁴⁶. La religiosidad de los indios ayudó a establecer prácticas comunitarias enriqueciendo la fiesta novohispana: adornos de calles y plazas, enramadas y arcos triunfales⁴⁷. Actualmente en México, la única Danza de Voladores que mantiene la tradición del ritual para la fiesta de Corpus es la que se efectúa en el Totonacapan (Estado de Veracruz), donde cada año se celebra una fiesta mayor en la que, además, también se festeja el Día del Volador. Acompañan la fiesta las danzas de negritos, huahuas y santiagos. Actualmente no se realiza el corte del árbol en cada fiesta, al no ser necesario: el mástil de la iglesia es de metal. Sin embargo, como antaño, los voladores se preparan con días de antelación por medio de abstinencia y oración, y estar así listos para realizar el vuelo y el día del jolgorio.

Consideraciones finales

La iconografía musical hallada en edificios coloniales ofrece información valiosa sobre las prácticas musicales llevadas a cabo en este periodo en Nueva España. Estas evidencias encontradas en el arte figurativo arrojan, además, datos antropológicos en cuanto a las relaciones entre los distintos sectores de la sociedad y, en este caso, muestran la permeabilidad que tuvieron algunas festividades religiosas europeas y cómo la presencia de las religiosidades indígenas permitió insertar a la danza del Palo Volador en una fiesta católica, y cómo aquellas lograron pasar de ser prácticas ocultas a formar parte de las tradiciones de la fiesta pública.

Los grafitis del Palo Volador representan en sus imágenes un universo sonoro de la fiesta popular en la que toda la población se reúne. Nos relatan la historia desde la mirada de sus protagonistas, mostrando los detalles que se consideraban importantes, como la representación de diversos instrumentos musicales y detalles de vestuario. Además, testimonian tradiciones que han quedado en el pasado o, simplemente, se han transformado a lo largo de los siglos en diferentes modalidades para adaptarse a las circunstancias de su presente. En conclusión, el estudio de los grafitis plantea nuevos retos de carácter metodológico dentro del campo de la iconografía musical para ser analizados como formas de producción de conocimiento local, de ahí que resulte indispensable llevar a cabo investigaciones ulteriores para caracterizar este tipo de expresiones en su contexto histórico y cultural.

⁴⁶ En el Archivo General de la Nación, Fondo Instituciones Coloniales, Real Audiencia y Gobierno Virreinal, existen expedientes donde cada año, desde 1674 hasta 1776, se solicita a la jurisdicción de Tepeapulco que mande a la Ciudad de México a los indios para el arreglo de las enramadas del día de Corpus (México, AGN, Gobierno Virreinal, vol. 15, exp. 15; AGN, Real Audiencia, vol. 66, exp. 20).

⁴⁷ Vázquez Martínez, Ana Laura. "Sombras y enramadas". La participación de los pueblos indios en la festividad de Corpus Christi". *III Coloquio Muscat. Lo sagrado y lo profano...*, p. 66.